

COMPARACIÓN ENTRE LA POESÍA EXISTENCIAL DE POSGUERRA DE ESPAÑA Y COREA DEL SUR

Elia Rodríguez López

Kangwon National University

ayle103@gmail.com

Cita recomendada || RODRÍGUEZ LÓPEZ, Elia (2014): "Comparación entre la poesía existencial de posguerra de España y Corea del Sur" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 200-219, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mis-elia-rodriguez-lopez-orgnl.pdf>

Ilustración || Paula Cuadros

Artículo || Recibido: 31/07/2013 | Apto Comité Científico: 29/10/2013 | Publicado: 01/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El presente artículo parte de la creencia de que una guerra, y muy especialmente una guerra civil, es un acontecimiento que cala profundamente en la conciencia de la sociedad que la sufre, configurándola de algún modo, y afectando a su devenir. Desde este punto de partida se plantea la comparación de la poesía de posguerra entre dos países de lenguas y culturas tan distantes entre sí como lo son Corea del Sur y España, pero que sin embargo tienen tristemente en común el hecho de haber padecido en carne propia una cruel guerra civil durante el siglo XX, ambas de tres años de duración y ambas enmarcadas a su manera en el contexto global de la Segunda Guerra Mundial.

Palabras clave || Poesía coreana | Poesía española de posguerra | Existencialismo | Literatura de posguerra.

0. El existencialismo en el panorama poético de la posguerra española y coreana

En el caso coreano, la literatura de posguerra abarca un período no claramente definido, que en el más extenso de los supuestos incluye desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta mediados de los años 60, pero que normalmente se constriñe estrictamente a la década de los 50, englobando pues esta denominación tanto la propia poesía de posguerra como la de la guerra misma (Song, 1996: 9). Sin embargo puede afirmarse que la poesía escrita durante la guerra coreana presenta unas características propias que la distinguen claramente de la de la posguerra, como también ocurre en el caso español. En primer lugar, no todos los que la escriben son poetas, sino que hay muchos soldados que la practican con varios propósitos, por lo que acusa una fuerte tendencia a la monotonía al tratarse de una poesía que persigue un objetivo concreto, ya sea el de inculcar el espíritu de lucha, el hacer propaganda de la ideología anticomunista o, por el contrario, el de denunciar lo inhumano de la guerra y dar testimonio de sus horrores (Jang, 1997: 3).

Por todo ello es por lo que resulta mucho más interesante centrarse exclusivamente en la poesía que se da a partir del fin de la guerra. La generación de escritores de esta época es la generación de los escritores de la guerra, porque sus obras, sean del signo que sean, no pueden entenderse en su totalidad sin la experiencia traumática de la guerra, que les imprime un sello característico (Song, 1996: 9). Este aspecto específico de la época podría denominarse «existencialismo» o «angustia existencial», porque la angustia provocada por la experiencia de la guerra, la desesperación ante la visión de tantas muertes y el escepticismo provocado a causa de cuestionarse el valor de tantos horrores de la guerra vividos, invitan de manera natural a preguntarse por el sentido de la existencia y a angustiarse ante la idea de la propia muerte. Eso, unido a la influencia venida de occidente del pensamiento filosófico y literario existencial¹, acaba por conformar esta corriente dentro de la literatura coreana de posguerra, aunque lo cierto es que la poesía así llamada «existencial» no suele presentar una formalización propia, sino que se concreta a través de otro tipo de poesía, ya sea la corriente vanguardista o la llamada «de participación en la realidad» de tipo más realista, que de alguna manera le presta su «forma» para llenarse de contenido existencial². Esto es así porque la característica básica de los poetas de este período podría decirse que es su conciencia de crisis existencial, por lo que el existencialismo en Corea, más que una corriente literaria como tal, es una corriente de pensamiento que aflora en muchos de los poemas de este período, y toma diferentes formas dependiendo del autor. Naturalmente no todos los poetas aceptaron estas ideas foráneas o estuvieron de acuerdo con ellas, pero el desastre y la

NOTAS

1 | El existencialismo es una corriente filosófica que tiene su origen en el siglo XIX y se prolonga hasta la segunda mitad del XX, pero la popularización del término «existencialismo» especialmente después de la Segunda Guerra Mundial hizo que más que referirse a una corriente filosófica específica, se identificase básicamente con una serie de corrientes heterogéneas de pensamiento que se dieron principalmente durante las décadas de los 40 y los 50 en Europa. Es, pues, un término muy amplio que no se limita a la filosofía, sino que abarca la literatura, el cine, la política, etc., pudiendo llegar a considerarse más una actitud vital que una corriente filosófica con claras y delimitadas tesis intelectuales.

2 | Aunque la poesía coreana de posguerra presenta múltiples facetas que en ocasiones pueden convivir en un mismo autor, desde un punto de vista formal la gran mayoría de autores coinciden en dividir la poesía de este período en dos grandes corrientes: la tradicional y la vanguardista, a lo que es común añadir una tercera tendencia denominada poesía «de participación en la realidad». La primera sería la que llevan a cabo aquellos escritores que quieren salvar el ritmo de la poesía tradicional o tratar los temas de la naturaleza; la segunda surgió en un principio en respuesta a los tradicionalistas, a los que criticaban básicamente su huida de la realidad y su intento de refugiarse exclusivamente en sí mismos, ignorando las penosas circunstancias circundantes, además de considerar que no se podía seguir ignorando la influencia occidental, que decidieron aceptar en su poética; por último la tercera tendría como características

ruina que había supuesto esta guerra entre hermanos sí que supuso un impacto para la inmensa mayoría del pueblo coreano, incluidos, por supuesto, sus escritores y poetas. Es por ello por lo que incluso en algunos poemas de la corriente tradicionalista podemos encontrar ecos de esta «angustia existencial» (Han, 1991: 80), y por lo que se puede afirmar que es la corriente existencial la más representativa de todo el conjunto de la poesía de la década de los 50 (Kim, 1999: 141), aunque esta se concretice utilizando normalmente la forma vanguardista.

Cabe resaltar que en realidad el existencialismo no fue nunca presentado de manera profunda en Corea, sino que se movió siempre en el terreno periodístico, donde los escritores occidentales tratados con más frecuencia fueron Sartre, Heidegger y Camus (Kim, 1999: 9). La influencia de Sartre se hizo notar especialmente en este último género y en la prosa, mientras que la de Heidegger se concentró más en la poesía, seguramente por el interés que este demostró por el lenguaje y su capacidad creadora. En cualquier caso, aunque el existencialismo ya había sido introducido en Corea en la década de los 40, no fue hasta la posguerra que los escritores empezaron a mostrar un interés genuino por este tipo de pensamiento occidental, interés en el cual, como ya se ha comentado, la guerra jugó un papel fundamental. Especialmente Sartre y su humanismo tuvieron muy buena acogida, ya que si para Heidegger el hombre tiende hacia la nada, sin ningún objetivo concreto, Sartre propone la participación en la sociedad y apuesta por la acción. Sin embargo, al verse su figura empañada por su defensa del comunismo, el interés que despertaba fue poco a poco desviándose hacia Camus, especialmente a partir del momento en que este recibiera el premio Nobel.

A pesar de las divergencias que presentan los diversos autores existenciales, es posible hallar una serie de conceptos básicos que son utilizados frecuentemente por una gran mayoría de ellos y que suelen ser, a su vez, los más recogidos por los poetas coreanos de este período, porque, como señala Mun Hye Won, estos buscan en el pensamiento existencial occidental una herramienta que les permita restablecer los valores sociales perdidos y encontrar soluciones para los problemas que aparecieron en la posguerra (Mun, 1996: 4). Así, conceptos como la idea de absurdo, la desesperación y la angustia, la mirada del Otro o la esencia del ser humano son ideas claves para entender la atracción de los poetas coreanos por el pensamiento existencial y su uso en los poemas escritos durante la posguerra. Pero un análisis más detallado del uso de estos conceptos revela que en muchos casos no se utilizan como correspondería al existencialismo genuino, sino solamente como medio para expresar toda esa angustia y desesperación que corroen al poeta tras la visión de la trágica guerra. Del existencialismo interesa pues, en Corea, sobre todo su sentimentalismo e individualismo, que tan bien

NOTAS

principales el haber aparecido con posterioridad a las dos anteriores, sobre mediados o finales de la década de los 50, el mostrar un renovado interés por la participación en la realidad y una fuerte inclinación a buscar la forma de superar de manera positiva las circunstancias trágicas de la guerra y la posguerra.

se adapta a las circunstancias dramáticas que estaban viviendo los poetas coreanos. Eso es lo que lo dota de personalidad, esa es la razón por la que en casi todas las ocasiones el pensamiento existencialista se enmarca en un contexto belicoso, y esa es también la razón por la que no puede considerarse a la poesía existencial coreana de posguerra una mera copia de la occidental, sino una poesía lograda, con carácter y rasgos propios.

En España, al igual que en Corea, la posguerra es un período literario que tampoco puede desmarcarse de la experiencia de la guerra civil. Los horrores de la guerra marcaron profundamente a los poetas que escribirían durante este período (Rosales, 2010: 28) y, aunque en un principio pueda sorprender que en los primeros años de la posguerra no se toque el tema del conflicto (Castellet, 1960: 59), la herida dejada por la guerra estaba bien presente y acabaría fluyendo a través de un sentimiento de desamparo y de angustia de tipo existencial. Sin embargo, a diferencia del caso coreano, se considera que la posguerra comienza justo desde que se da por acabada la guerra en 1939 hasta el fin de la dictadura en 1975. Así pues, existen dos diferencias fundamentales con el período de posguerra coreano: la primera sería su no inclusión del período de guerra en el concepto de posguerra (que por lo demás, en lo que a poesía se refiere, presenta claras similitudes con el mismo período en Corea, al escribirse principalmente una poesía de carácter ideológico y de incitación a la lucha); y en segundo lugar su extensión, ya que si en el caso coreano la posguerra apenas cubre una década, que podría extenderse a dos como máximo, en el caso español el concepto de posguerra llega a cubrir más de tres décadas, hasta la muerte del dictador.

Por lo tanto, si bien en Corea ya se ha comentado que toda la poesía está más o menos relacionada con la experiencia directa o indirecta de la guerra, no puede decirse exactamente lo mismo de la española, porque es lógico considerar que no puede ser igual la poesía que se da justo al acabar la guerra que aquella que se escribe al cabo de más de veinte años, cuando la experiencia de la guerra ya no es la de los que la vivieron luchando en ella como adultos, sino la de los niños que crecieron sufriendo sus consecuencias sin haber intervenido para nada en el conflicto.

Por todo lo ya señalado, y dada la gran extensión en el tiempo de la poesía de posguerra española en comparación con la coreana, en este artículo nos centraremos básicamente en aquel período comparable con el mismo período en Corea, es decir, lo que podríamos denominar la primera posguerra, que abarcaría toda la década de los 40 y principios de la de los 50. Es en este período donde encontramos la influencia más directa de la experiencia de la guerra, así como la respuesta que los poetas toman ante ella: el refugio en

una poesía alejada de la realidad, como es la tradicionalista, o el reflejo de la desesperación causada por la guerra y su consecuente pregunta existencial, que más tarde derivará en el humanismo³.

En lo que se refiere a la poesía existencial, las razones de su aparición en la posguerra española vienen a ser las mismas que en el caso de la poesía coreana: las muertes y la destrucción vividas durante la guerra llevan al poeta a un estado de descreimiento, soledad y angustia, sentimientos que encuentran su mejor cauce de expresión a través de la influencia del pensamiento existencial. Sin embargo, a diferencia del caso coreano, la fuente directa de esta poesía existencial española parece hallarse más en la propia tradición hispánica, especialmente en los poetas metafísicos y espirituales del Siglo de Oro, en la poesía temporal de Antonio Machado y, especialmente, en el pensador y poeta pre-existencial Miguel de Unamuno (García de la Concha, 1987: 489), que no en la influencia europea, como sucede en Corea, aunque no por ello deja esta de tener su importancia. Así, es especialmente remarcable la influencia de Heidegger en todos los poetas existenciales de este período, donde se aprecia también en algunos de ellos lecturas de Kierkegaard, Rilke u otros pensadores y poetas europeos.

En este listado destaca con claridad la ausencia de Sartre, considerado una de las máximas influencias del existencialismo coreano, aunque en poesía siempre fuese más importante la figura de Heidegger. En el caso español tampoco se puede descartar completamente su influencia ya que, por ejemplo, el término «existencialismo» aplicado a la poesía de esta época proviene de su uso y popularización por parte de Sartre precisamente. Aun así, puede afirmarse que su pensamiento fue, en este caso, más importante para que la crítica definiese la corriente poética en cuestión que no para que esta se formase, básicamente por la tardía fecha de 1943 en la que el célebre pensador daría a conocer *El ser y la nada*, la obra que generaría lo que más adelante se entendería como existencialismo.

De este modo, tras los horrores sufridos durante la guerra civil, la influencia fundamental de Unamuno, junto a la línea europea en la que se inscribía y la también notable influencia de la tradición mística del Siglo de Oro, en especial de San Juan de la Cruz, confluyen en la formación de una poesía existencial de marcado carácter autóctono y cuyo máximo exponente será *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, publicado en 1944. Aquí la fecha de publicación resulta de gran importancia puesto que explica por qué Sartre no tiene tanta influencia en la poesía española de esta época al mismo tiempo que le da la razón a Dámaso Alonso cuando niega que su poesía sea existencial⁴. Sin embargo, como se podrá apreciar en el análisis de algunos de sus poemas más relevantes, los temas de este libro de Dámaso Alonso son clarísimamente existenciales, pero no enlazan

NOTAS

3 | No es éste lugar para tratar en detalle las corrientes poéticas de la posguerra española, que, por otro lado, podemos resumir muy brevemente en tradicionalistas (centrados en la revista «Garcilaso»), vanguardistas (que incluyen principalmente a los «postistas» en torno a la revista «Postismo», pero también a parte de los «tremendistas» de «Espadaña»), y existenciales, divididos en «arraigados» (principalmente la generación del 36, unida en torno a la revista «Escorial») y «desarraigados» (Dámaso Alonso, Blas de Otero y algunos de los tremendistas, como Crémer y Eugenio de Nora). Por otro lado, en la siguiente década se tenderá principalmente a una poesía realista de tipo social, que buscará implicarse de un modo más activo en la realidad y en la sociedad.

4 | Así, en su libro *Poetas españoles contemporáneos*, editado en 1952, cuando el pensamiento de Sartre ya había penetrado claramente en España, Dámaso Alonso niega en pie de página que su poesía tenga nada que ver con Sartre y afirma incluso no haber sido capaz de acabar de leer nada de este autor, por lo que rechaza el título de existencial para su obra *Hijos de la ira* (Alonso, 1952: 333).

con Sartre, sino con San Juan de la Cruz, Unamuno y Heidegger.

Este hecho es relevante además porque la publicación de *Hijos de la ira* en 1944 supuso un gran impacto en la poesía española, en la que, hasta la fecha, se venía produciendo tan solo poesía de tipo clasicista, tradicional y religiosa. La aparición en este panorama de una poesía desgarradora, de verso largo y libre, que incorporaba vocabulario cotidiano e incluso vulgar para dejar fluir toda esa angustia, esa «ira» que consumía al poeta, supuso la creación de una nueva corriente poética, la poesía «desarraigada» en palabras del propio Dámaso, que copiarían con mejor o peor fortuna los integrantes del «tremendismo» y cuyo máximo exponente sería, aparte del propio Dámaso, la poesía de Blas de Otero en *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*. Cabe señalar, sin embargo, que gran parte de la corriente tremendista se dedicó a abusar de ese estilo informal, copiando solamente la forma y no el contenido, cosa que acabó por desvirtuar el movimiento y lo alejó de los postulados existenciales (Asís, 1977: 15).

Pero esta no fue la única tendencia dentro del existencialismo español, sino que, siguiendo las mismas influencias de Unamuno, Antonio Machado y la época clásica, junto con las de Heidegger y, en especial, la poesía religioso-existencial de Rilke, encontramos también un tipo de poesía existencial que se ha venido en llamar «arraigada», en palabras de Dámaso Alonso⁵. La «poesía arraigada» sería una poesía existencial de tipo religioso que, aun sufriendo la angustia existencial de la misma manera que los «desarraigados», encuentra un ancla, un asidero firme en la fe (Alonso, 1952: 345), ya sea la fe en Dios, en la trascendencia de la muerte, en la paz de la familia o en el amor a la patria. Por ello su poesía tiene tendencia a ser más serena, a la vez que profundamente religiosa, pero con un sentimiento religioso verdaderamente sentido. Sus máximos representantes fueron los poetas amigos que formaban la llamada Generación del 36, encabezados por Luis Rosales.

En cambio, como ya se ha comentado, la «poesía desarraigada» se opone a esta en el hecho de que no encuentra este asidero (Alonso, 1952: 349), por lo que se deja llevar en un principio por la angustia y la desesperación. Esta contraposición entre «poesía arraigada» y «poesía desarraigada» supone una diferencia importante con el caso coreano, donde esta distinción no se da, aparte de que la poesía existencial coreana se muestra principalmente a través de la forma modernista mientras que en la española presenta una forma propia. Pero cabe señalar que, al igual que en el caso de la poesía existencial coreana, aunque por los distintos motivos que se han intentado elucidar en este apartado, la poesía existencial española también presenta rasgos muy particulares que responden principalmente a la inclusión de su propia tradición literaria en la

NOTAS

5 | Cabe destacar a este respecto que aunque la mayoría de la crítica ha venido aceptando esta temprana división ofrecida por Dámaso Alonso, en la actualidad hay estudios que no están del todo de acuerdo, como por ejemplo el de Noemí Montetes-Mairal, que considera que no existe una gran distancia entre estos dos tipos de poesía al estar unidos por una común «voluntad de trascendencia» que se opone a la «voluntad de immanencia» que, dice, presentaba la generación anterior a la guerra (Rosales, 2010: 34).

influencia de las corrientes europeas así como al triste hecho de que la guerra, verdadero origen de la literatura existencial también en Europa, precediera a la Segunda Guerra Mundial y no a la inversa, como es el caso de Corea.

1. Comparación entre la poesía existencial de posguerra de España y Corea del Sur

1.1. El tema de la muerte

Puede afirmarse que la pregunta existencial, la conciencia de saberse una «existencia», parte de la auto-conciencia de la propia muerte. Por eso es lógico que la literatura existencial surgiera durante la posguerra, porque la guerra confronta al individuo cara a cara con la muerte. Durante la guerra los poetas seguramente debieron de presenciar decenas de muertes, pero sabían que estaban rodeados de muchas más, que la muerte estaba cerca, a su alrededor, y que nadie estaba completamente a salvo de ella. Así, muchos de los poetas de este período reflejaron las circunstancias trágicas de la guerra en sus poemas, dibujando un panorama de desolación y caos, donde la muerte lo inunda todo.

DDT라는 글자가 의미하는 것은 소독약 또는 이를 잡는 약이라는 것이다. 초연이라는 글자가 의미하는 것은 수많은 총포가 뿜어낸 연기라는 것이다. 지평이라는 글자가 의미하는 것은 땅의 끝이라는 것이다.

El significado de la palabra «DDT» es el de «desinfectante» además de ser una medicina para despiojar. El significado de la palabra «humareda» es el de «humo que emana de incontables armas». El significado de «horizonte» es el de «fin de la tierra»⁶.
(Jeon, «JET.DDT», 2008: 231)

Con la sangre hasta la cintura, algunas veces
con la sangre hasta el borde de la boca,
voy
avanzando
(Otero, «Crecida», 2003: 80-82)

En estos dos poemas puede apreciarse un paisaje consumido por la guerra. En ninguno de los dos aparece la palabra «muerte» directamente, y, sin embargo, la sensación de que la muerte inunda toda la escena está claramente presente. En el primero, la superficie de la tierra está cubierta de DDT y humo de pólvora, elementos que simbolizan aquí la capacidad de destrucción de la vida y la seguridad propia de la guerra. Como el mismo yo poético indica, el humo de la pólvora proviene de los cañones y las armas, en alusión clara a la guerra y las muertes que esta provoca. El DDT es un desinfectante, cosa que puede querer resaltar que la capacidad destructora de la guerra llega hasta lo más pequeño, va más allá del ser humano,

NOTAS

6 | Todas las traducciones son de la autora y no tienen una finalidad literaria, sino simplemente pretenden facilitar la comprensión del artículo y de los poemas.

abarcando todo lo que está vivo. Que la superficie de la tierra y las montañas estén totalmente cubiertas de estos dos elementos significa, por lo tanto, que están cubiertas de toda la muerte causada por la guerra.

En el segundo poema aparece la misma idea, al aparecer una tierra totalmente inundada por la sangre que mana de las víctimas de la guerra. Pero si en el anterior poema los elementos que aparecen son símbolo de destrucción y muerte, aquí la muerte ya se ha producido, y ha sido de tal magnitud que la sangre de todos estos cuerpos muertos lo está inundando todo, incluido al yo poético que se ve atrapado e impotente en medio de toda esta destrucción.

La diferencia principal entre ambos poemas se halla en la estrategia poética que asume cada uno para mostrar las circunstancias trágicas de la guerra y la muerte que esta conlleva. Así, el estilo de Jeon Bong Geon es frío e irónico, pero muy efectivo, ya que la sensación de angustia se obtiene asumiendo un punto de vista objetivo que, por contraste, resalta aún más la tragedia de la guerra (Park, 2004: 262). Sin embargo, Blas de Otero prefiere simbolizar la angustia del yo poético ante la muerte a través de esa sensación de asfixia que siente el yo poético, avanzando por un mar de sangre que amenaza con ahogarle.

Luego, si la visión de tantas muertes acaecidas durante la guerra lleva a plantearse el sentido de la existencia, ante el temor natural que se siente ante la propia muerte, también es natural preguntarse a su vez por el significado último de la muerte. Así es como aparece en la poesía de esta época un tema puramente existencial: la muerte como parte esencial de la vida.

Lo que yo siento es
un horror inicial de nebulosa
(Alonso, «A pizca». 2001: 124)

En este poema de Dámaso Alonso, el yo poético se encuentra monologando en voz alta, en un «diálogo» fingido con su mascota, un can llamado Pizca al que le pregunta por qué aúlla, y se solidariza con él (Alonso, 2001: 174). En el primer párrafo del poema se observa el profundo terror que el yo poético siente hacia la desaparición del ser, tras la cual solo espera encontrar el «vacío». Sin embargo en el segundo párrafo, si bien ese miedo a la muerte persiste, aparece también la idea de que en realidad la muerte es la parte más esencial de la vida. Esas «sombras» que ve el yo poético son las sombras de la muerte esperando tras ellos, pero a su vez son «la tristeza original,/ son la amargura/ primera,/ son el terror oscuro,/ ese espanto en la entraña/ de todo lo que existe» (Alonso, 2001: 124). A pesar de la tristeza y el horror que pueda significar para el yo poético la idea de

la propia desaparición del ser, acepta así que en realidad ese fin es el mismo origen de la vida, es su esencia, ya que todos los seres vivos estamos inevitablemente destinados a morir.

병풍은 무엇에서부터라도 나를 끊어준다
등지고 있는 얼굴이여
주검에 취(醉)한 사람처럼 멋없이 서서
병풍은 무엇을 향(向)하여서도 무관심(無關心)하다
주검의 전면(全面) 같은 너의 얼굴 위에
용(龍)이 있고 낙일(落日)이 있다.

El biombo me separa de todo.
Es la cara que se opone al cadáver,
torpemente de pie como un hombre borracho
el biombo, se oriente hacia donde se oriente, no muestra interés en nada.
Sobre tu cara parecida a la de un muerto
hay un dragón y el ocaso.
(Kim, «Byeongpung», 2003: 122)

Por otra parte, en este otro poema aparece un biombo que tiene la función de separar el mundo de los vivos del mundo de los muertos, impidiendo que el yo poético, que se encuentra en el mundo de los vivos, intente «saltar» hacia el mundo de los muertos llevado por la desesperación (Kim, 1999: 112), por eso está «el biombo en un lugar más alto que la altura de la falsedad» (Kim, 2003: 122). Al mismo tiempo el biombo también le sirve al yo poético para reflexionar sobre la naturaleza de la muerte y tomar conciencia de ella, especialmente en los últimos versos: «Yo contemplo el biombo/ y la luna a mis espaldas/ iluminaba el sello de los siete caballeros del mar antiguo, dueños del biombo» (Kim, 2003: 122), en los que la luna representa la muerte. La luz de la luna está así iluminando el mundo de los muertos, pero también el de los vivos porque en realidad ambos son la misma cosa (Kim, 1999: 115). Los que hoy están vivos algún día tendrán que morir, y por eso la luna los ilumina a todos, simbolizando con ello que la muerte es algo que llega a todo el mundo por igual y que, a pesar del biombo, no existe una verdadera distinción entre la vida y la muerte. Porque, de la utilización de la luna como imagen de la muerte puede desprenderse también la idea de que la muerte es una fase más de la existencia, ya que, igual que la luna tiene sus fases, también la existencia las tiene, y la muerte no sería sino una más de ellas. En este caso una de las fases de la luna, la que ilumina al yo poético, estaría representando la muerte, pero es posible que las otras fases representen otras etapas de la existencia humana, en un ciclo infinito que deja abierta la puerta incluso a la posibilidad de la resurrección o la reencarnación, como fases que van más allá de la propia muerte. Ello da lugar a que en este poema la muerte no se vea como lo esencial intrínseco de la vida ni como el origen y el final de esta, como sucedía en el poema anterior, sino que la muerte aquí es como una fase más del ciclo lunar, es decir, como una etapa

más de la existencia humana.

1.2. La pérdida de la esencia y la caída en la crisis existencial

Aparte del propio tema de la muerte y la reflexión en torno a ella y a la existencia humana, la guerra está también íntimamente relacionada con otro aspecto importante del existencialismo: el absurdo existencial. Este se basa en la negación del karma o destino, entendiendo con esto que no importa que tus actos sean buenos o malos, no existen los castigos o las recompensas, sino que las desgracias y los golpes de suerte simplemente ocurren, y no siempre a la persona que los merece. La guerra es un buen ejemplo de ello, porque cualquier persona puede vivir o morir, sin que realmente importen sus buenas o malas acciones anteriores. Esta sensación de la absurdidad, en un principio aplicada solamente a la guerra pero que acaba extendiéndose a la misma concepción del mundo, puede acabar desembocando en una pérdida de valores y en la sensación de que la propia vida es absurda o no tiene ningún sentido. Aquí se encuentra precisamente el origen de la pérdida de la esencia del ser humano.

¡Ay, yo no soy,
yo no seré
hasta que sea
como vosotros, muertos!
Yo me muero, me muero a cada instante,
perdido de mí mismo,
ausente de mí mismo,
lejano de mí mismo,
cada vez más perdido, más lejano, más ausente.
¡Qué horrible viaje, qué pesadilla sin retorno!
(Alonso, «En el día de los difuntos», 2001: 85)

산허리에 반사하는 일광. Los rayos del sol se reflejan en la ladera de la montaña.
BAR의 연사. El orador del BAR.
비둘기의 똥냄새 중동부전전. En la parte centro-este del frente olor de mierda de paloma.
나는 유효사거리권 내에 있다. Estoy en el área de alcance efectivo.
나는 0157584다. Soy el 0157584.
(Jeon, «0157584», 2008: 30)

En estos dos poemas aparece esa misma idea de pérdida de la propia esencia. En el primero aparece un yo poético consciente de su temporalidad, de la limitación de su existencia, pero el miedo a la muerte le aliena de sí mismo y no le permite estar «de pie ante la muerte», sino que cae en la desesperación, hasta el punto de considerar que solo los muertos son seres perfectos, porque ya no han de morir. Por eso el yo poético se siente «perdido de mí mismo,/ ausente de mí mismo», totalmente separado de su propia esencia

e incapaz de vivir una vida plena aceptando la muerte como parte esencial de la vida.

En comparación, el poema de Jeon Bong Geon estaría más relacionado con la experiencia directa de la guerra que el anterior, pero es sin duda un claro ejemplo de la pérdida de la esencia del yo, así como de otros temas como el del absurdo de la guerra. En este poema aparece un yo poético despersonalizado, un yo que solo se identifica con un número («Soy el 0157584»), porque la guerra ha conseguido desposeerlo hasta de su nombre. Este yo poético es en realidad una herramienta al servicio de la guerra, un artículo de consumo, por lo que su vida solo tiene valor como fuerza de combate. Parece que existe, pero su existencia ha sido rebajada a la de un utensilio que es desechado cuando ya no es útil. Él es un número más, un ser anónimo que se dirige también hacia una muerte anónima, que nada tiene que ver con la «muerte esencial» del Dasein de la que habla Heidegger. Así, a través de este «ente» sin esencia puede el autor denunciar la inhumanidad de una guerra que convierte a los seres humanos en simples objetos de consumo numerados.

La conciencia de pérdida de la esencia deja paso a la desesperación y la angustia existencial, producto del vacío que el yo siente en su interior. Aquí la conciencia de crisis existencial se agudiza, y en ocasiones nubla la mente de tal forma que el Dasein, el yo existencial, debe hacer un gran esfuerzo para no caer en el nihilismo.

-새로운 신에게	A un Nuevo Dios.
여윈 목소리로 바람과 함께	Con la voz de una chamán, junto al aire
우리는 내일을 약속치 않는다.	no hagamos ninguna promesa sobre el
mañana.	
승객이 사라진 열차 안에서	Dentro del tren de desaparecidos
	pasajeros
오 그대 미래의 창부여	¡Oh! Tú eres la ramera del futuro
너의 희망은 나의 오해와	y tu esperanza no es más que mi
	malentendido
감흥感興만이다.	y mi deleite.
(Park, «Mirae-ui changbu», 2006: 82)	

Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres (según las últimas estadísticas).

A veces en la noche yo me revuelvo y me incorporo en este nicho en el que hace 45 años que me pudro,

y paso largas horas oyendo gemir al huracán, o ladrar los perros, o fluir blancamente la luz de la luna.

[...]

Y paso largas horas preguntándole a Dios, preguntándole por qué se pudre lentamente mi alma

(Alonso, «Insomnio», 2001: 81)

En estos dos poemas el yo poético muestra una gran angustia respecto a su propia existencia, cosa que le impide concebir esperanza alguna en el futuro. En el primer poema aparecen imágenes de desesperación tan extrema que rozan el nihilismo (Choi, 1994: 79). El Dios ha quedado degradado a la categoría de prostituta, ya que ha sido incapaz de ayudar a una humanidad enzarzada en los horrores de la guerra (Yun, 2004: 61). Ese Dios destituido no tiene poder para garantizar a la humanidad un futuro mejor, lleno de paz, por lo que «no hagamos ninguna promesa sobre el mañana». Así, cualquier esperanza, deseo u objetivo son substituidos por la angustia y la desesperación. Por eso incluso llega a preguntarse si el objetivo de Dios es en realidad la muerte del yo poético.

Curiosamente, la misma imagen aparece casi de forma exacta en el poema de Dámaso Alonso. En este poema la ciudad de Madrid es comparada con un cementerio en el que las personas no están viviendo, sino que se están descomponiendo (Alonso, 2001: 167). El propio yo poético se ve a sí mismo como un muerto en vida que se está pudriendo poco a poco, avanzando hacia la muerte. Eso le genera una gran desesperación que transmite a través de un lenguaje lleno de angustia, que no repara en utilizar el registro coloquial para lograr su objetivo, y través de la creación de unas imágenes claramente desalentadoras. En esta noche de gran angustia existencial, el yo poético no puede concebir el sueño y le pregunta a Dios qué sentido tiene la vida si después solo nos espera la muerte. En el último verso parece connotar, al igual que el poema anterior, que el objetivo de Dios no es más que la propia muerte.

1.3. La superación de la crisis existencial

Sin embargo el existencialismo como filosofía no propugna esta caída en la angustia y la desesperación, sino que su objetivo último es la recuperación de la capacidad de vivir de acuerdo con la propia esencia, basándose para ello en la superación del miedo a la muerte, teniendo en cuenta sus limitaciones en todo momento pero no dejándose avasallar por ellas.

Así, una manera de intentar recuperar la esencia y superar la crisis existencial consiste en acabar con el aislamiento del individuo que se da al caer este en la crisis existencial y restablecer la relación con el Otro. Y no existe medio más idóneo para reconciliarse con la alteridad que el amor humano como vía de sanación de las heridas dejadas por la guerra y de salvación del yo.

Me he visto vacilante,
 cual si otra vez pesaran sobre mí
 80 kilos de miseria orgánica,
 [...]
 ...¡Voy a caer!
 Pero el Padre me ha dicho:
 «Vas a caerte,
 abre las alas.»
 [...]
 Eran aquellas alas
 lo que ya me bastaba ante el Señor,
 lo único grande y bello
 que yo había ayudado a crear en el mundo.

Y eran
 aquellas alas vuestros dos amores,
 vuestros amores, mujer, madre.
 (Alonso, «Las alas», 2001: 163-164)

En este poema aparece un yo poético desesperado al principio, que siente que debe ofrecerle algo a Dios a cambio de la salvación de su alma pero no sabe el qué, ya que su individualidad se encuentra vacía de esencia y no es más que «80 kilos de miseria orgánica». El yo poético está a punto de «caer» al abismo de su propia desesperación cuando Dios le recuerda que puede «abrir las alas», que no son otra cosa que los dos grandes amores de su vida, su madre y su esposa, y que el yo poético, en su aislamiento producto de la crisis existencial, había olvidado por completo. Pero ahora, gracias a las palabras de Dios recuerda el amor que siente hacia esos dos seres, lo único que puede ofrecer a Dios en compensación por su salvación. Estos dos amores se convierten así en las «alas» del yo poético, que le salvan de su caída en la desesperación, le ayudan a sostenerse todo lo que dure su vida y, en un futuro, le ayudarán también a elevarle hasta Dios cuando le llegue la muerte. El miedo a la desaparición del ser queda así compensado por la seguridad que le otorgan estas dos alas tuyas de que, tras la muerte, ellas serán capaces de elevarle hacia Dios, símbolo aquí no solo de la trascendencia de la muerte y de la continuidad del ser, sino también de la ansiada paz espiritual que es en este poeta la clara antítesis de la crisis existencial (Alonso, 2001: 179).

그러니까 칠 년 전
 1950년 6월 25일 해 뜨기 전 어스름
 갈기갈기 찢겨서 불타오를 때 그때
 함께 불타오른 입맞춤의
 증거가 아니고 무엇이겠는가
 미친 대포가 하늘 부수고
 미친 전차의 캐터필러보다도 완강하게 파고들어
 오 대포 소리보다도 사납게 힘차게 터지고 터진
 사랑의 증거가 아니고 무엇이겠는가.

Por eso 7 años antes
 el 25 de junio de 1950 antes de que saliera el sol

cuando la penumbra se iba rasgando a pedazos y empezaba a arder,
justo entonces, si eso no era la prueba
de un beso en el que dos arden juntamente, qué podría ser.
Eso que penetra obstinadamente más que un cañón loco que quebranta
el cielo
y que un tanque oruga loco
¡Oh! Que explota y explota más violenta y ferozmente que el ruido de la
artillería
si eso no es una prueba de amor qué será.
(Jeon, «Sarang-eul wihan doipul-i», 2008: 127)

En este otro poema el amor aparece como una fuerza tan potente que es capaz de manifestarse incluso en unas circunstancias tan terribles como son las de la guerra. El amor viene así simbolizado por esos «besos» que se dan justo en la misma mañana que la guerra da comienzo, y cuyo fruto es ese niño que ahora tiene 6 años (Yun, 2004: 158). El amor es, por lo tanto, la fuerza vital que se opone a la muerte que representa la guerra, convirtiéndose así en la única vía posible para reconciliarse con el Otro y restablecer la confianza mutua (Mun, 1996: 84). El niño fruto de ese amor se convierte en un símbolo de vida y esperanza, ya que ha sido capaz de sobrevivir a las dramáticas circunstancias de la guerra y el futuro que le queda ahora por delante es el futuro lleno de esperanza de todos los seres humanos. Su mera existencia ya es de por sí un canto a la vida y a la esperanza, y una promesa de que efectivamente existirá un «mañana». Así, a diferencia del poema anterior, este poema parte del amor sexual e íntimo de dos personas, pero de ahí se expande al amor a todo el territorio coreano y, aún más allá, al amor por la vida de toda la humanidad. Entonces, mientras que en el poema de Dámaso Alonso el yo poético descubre su propia superación de la crisis existencial a través del amor individual y se conforma con eso, Jeon Bong Geon ve en el amor la vía de salvación de toda la humanidad, convirtiéndose su poesía en un canto a la fe en la vida y en la humanidad.

Este acto de fe en la humanidad acaba por vincularse con el humanismo propugnado por Sartre (1999), y desarrolla de esta forma una poesía de tipo humanista que busca superar definitivamente la alienación existencial y entrar en contacto con la alteridad, sobrepasando las barreras que separan a los seres humanos y provocan conflictos como la guerra, para ser capaces de llegar a un entendimiento universal.

내가 깊이 들이마신 흙냄새는 내 오장육부를 흠뻑 적실 것이다.
내가 깊이 들이마신 흙냄새는 내 넋 또한 흠뻑 절일 것이다.
오 마침내 나는
흙이 될 것이다.

El olor a tierra que inhalo profundamente me impregnará las entrañas.
El olor a tierra que inhalo profundamente adobará mi espíritu hasta el tuétano.

¡Oh! Finalmente
me convertiré en tierra.
(Jeon, «Hul-g-e uihan shi se pyeon 3», 2008: 109)

Si en el anterior poema analizado de este autor el humanismo se expresaba a través del amor y su fuerza generadora de vida, capaz de hacer creer en la idea de un futuro esperanzador, en este el humanismo que aparece está relacionado con la idea de que la esencia del ser humano forma parte del ciclo de la naturaleza. Así, en la primera parte del poema el yo poético es un niño que vive en comunión con la tierra y que forma parte del ciclo natural, simbolizado en la imagen circular de la tierra-flor-cielo (ascendente) y la lluvia (descendente) (Park, 1997: 56). En la segunda parte este ciclo queda roto por la guerra, razón por la cual el yo poético queda desposeído de su esencia y entra en la crisis existencial (Park, 1997: 58). Pero en la tercera parte aparece la voluntad y la capacidad de superación de esa crisis a través de la recuperación de esa conexión con el ciclo natural que le hace decir al yo poético «¡Oh! Finalmente/ me convertiré en tierra». Esta identificación del yo poético con la tierra simboliza la unión con la naturaleza, de la que forman parte todos los hombres. De esta manera aquí el humanismo se expresa a través de la idea de que todos los seres humanos somos en realidad parte de una misma cosa, el ciclo de la naturaleza, con lo que el mismo humanismo es así trascendido en una comunión universal que incluye a todo lo que forma parte de esta.

Cuando la noche llegue y la verdad sea una palabra igual a otra,
cuando todos los muertos cogidos de la mano formen una cadena
alrededor del mundo,
quizás los hombres ciegos comenzarán a caminar como deambulan las
raíces en la tierra
sonámbula;
caminarán llevando un mismo corazón de mano en mano,
y cuando al fin se encuentren
se tocarán los rostros y los cuerpos en lugar de llamarse por sus nombres,
y sentirán una fe manual repartiendo entre todos su savia,
y crecerán los muertos y los vivos,
unos dentro de otros
hasta formar un solo árbol que llenará completamente el mundo,
cuando llegue la noche.
(Rosales, «Creciendo hacia la tierra», 2010: 384-385)

Al igual que en el anterior, en este poema el yo poético se dilata ampliándose al resto de la humanidad gracias a una especie de comunión con la naturaleza que le hace trascender su condición de ser humano para acabar vinculándole con el universo (Rosales, 2010: 126). La noche no es aquí un elemento negativo, de oscuridad y miedo, sino un momento mágico, donde el paso del tiempo parece detenerse y el ser humano encuentra el sueño y el descanso. Por eso es solo en este momento, «cuando llegue la noche», cuando todos los hombres en armonía con la naturaleza «se tocarán los rostros»

y «caminarán llevando un mismo corazón de mano en mano». Es decir, superarán su aislamiento y pasarán a formar parte de un todo armonioso y unido, del que, igual que en el poema de Jeon Bong Geon, también formará parte la naturaleza, como simboliza claramente la imagen de unos hombres hermanados en la forma de un gran árbol. Estos hombres están ciegos, puesto que ya no necesitan ver más que la esencia del hombre, y esta puede captarse simplemente con el corazón. Pero, a diferencia del poema anterior, esta unión de todos los seres humanos no se refiere solamente a los vivos, sino que también incluye a los muertos (idea ya sugerida por Kim Su Yeong en el poema «Byeongpung», que, por otra parte, presenta otros muchos interesantes paralelismos con este poeta), porque para Luis Rosales esta noche representa un instante mágico que también permite trascender el tiempo, convertirlo en algo cíclico donde muertos y vivos pueden tocarse y esperar juntos la resurrección (Rosales, 2010: 127). Así pues, en este poema se observa claramente como la unión con el Otro en comunión con la naturaleza permite reconocer, incluso estando ciego, la esencia del Otro, y así recuperar al mismo tiempo la propia, ya que todos los seres humanos pasan a formar parte de un todo universal. De esta manera se trasciende el tiempo y la muerte, y se supera, por lo tanto, la crisis existencial del yo.

2. Conclusión

La experiencia de la guerra, cuanto más si se trata de una guerra civil, no es una experiencia fácil de olvidar. La barbarie en la que se vieron sumidas tanto España como Corea, con la Segunda Guerra Mundial como trasfondo nada alentador, supuso un terrible impacto para los escritores de la época que, o bien trataron de escapar de esa realidad construyendo mundos paralelos en sus poemas, refugiados en la tradición y la memoria del pasado (como es el caso de la poesía de tendencia tradicional en ambos países), o bien se vieron abocados a expresar toda la angustia que les corroía por dentro, dando así lugar a la poesía existencial objeto del presente estudio.

Aunque, tal y como se ha intentado mostrar en este artículo, esta poesía de tipo existencial presenta rasgos y temas muy parecidos en ambos países a pesar de la distancia cultural presente, también se han ido desgranando diferencias de matiz e intensidad en los diversos temas, según los trate un poeta español o uno coreano, que no se pueden pasar por alto y que resultaría interesante recoger aquí a modo de conclusión.

Así sucede en un tema tan importante como es la experiencia de

la guerra como desencadenante de la crisis existencial. Ya se ha comentado cómo en autores coreanos de este período como Jeon Bong Geon, esta aparece mencionada constantemente en sus poemas, y construye un factor clave para entender su poesía. Sin embargo, en el caso español las referencias a la guerra son más escasas, y suelen darse de forma velada o indirecta. Esto puede deberse a que en el imaginario colectivo coreano no hubo ningún vencedor real de la guerra, sino que ambas facciones fracasaron en su intento de anexionarse la parte que les restaba de país, ocasionando así su definitiva división. De esta manera la guerra se convirtió rápidamente en un hecho trágico y doloroso del que se podía hablar abiertamente, ya que la situación política favorecía este proceso, a pesar de que también en Corea se formó tempranamente un gobierno de carácter autoritario. Pero el caso de la España de Franco, donde había un claro bando vencedor y uno vencido, era muy diferente: la guerra que había traído la victoria al dictador no podía ser vista más que como un hecho heroico al servicio de la patria. Por eso es por lo que los escritores españoles cuyos sentimientos diferían de la postura oficial y que no eran capaces de ver en la guerra más que su vertiente negativa de destrucción y caos tuvieron que encontrar subterfugios para poder hablar de ella y burlar así la censura.

Este contexto histórico explicaría en parte también por qué la crisis existencial de los poetas españoles se centra tanto en la experiencia individual y en el sentimiento de angustia ante la propia existencia, mientras que en los poemas coreanos esta tiene casi siempre a la guerra como trasfondo. Esta diferencia de enfoque se ha podido ir observando en muchos de los poemas analizados en el presente estudio, especialmente en los de Dámaso Alonso y Jeon Bong Geon. Sin embargo no parece que esta divergencia sea debida simplemente a la situación histórica aquí esbozada, sino que con toda probabilidad presenta unas raíces mucho más profundas, que enlazarían con la tradición cultural y literaria de ambos países: así, la poesía española es una poesía que parte básicamente del yo, del individuo y los sentimientos que éste experimenta; pero en la poesía coreana este yo o individuo aparece con menos intensidad, y se observa, en cambio, un interés mayor por el Otro y la comunidad.

Por último, otra clara diferencia que cabe atribuir a la gran distancia cultural entre ambos países es la mayor referencia a elementos de la naturaleza en los poemas coreanos, así como las incontables referencias a Dios en el caso de los españoles. En ambos, sin embargo, esta característica va más allá de la poesía existencial, enlazando con la tradición poética de cada país. De esta manera, la naturaleza es un tema básico en la poesía tradicional coreana, como también la poesía de carácter religioso presenta una clara trayectoria dentro de la historia de la literatura española. Estos dos temas eran,

además, especialmente importantes en el período histórico en el que se centra este artículo, pues constituían un elemento básico dentro de la poesía de tipo tradicionalista tanto coreana como española, poesía que por otra parte suponía el contrapunto a la poesía de carácter existencial, también en ambos países.

En resumen, se podría concluir que los poemas que se preguntan por el sentido de la propia existencia y que ofrecen una solución individual a la crisis existencial serían más frecuentes en el caso español, mientras que el absurdo de la guerra y la visión del ser humano como objeto, producto de la pérdida de la esencia, aparecen más en el caso coreano. Igualmente, cabría añadir que las referencias a Dios y la poesía de carácter religioso son características de la española, mientras que las menciones a la naturaleza y al ciclo natural resultan más evidentes en la coreana.

Sin embargo, de todos los temas que partiendo de la traumática experiencia de la guerra desembocan en la creación de una poesía de carácter existencial, llena de angustia en un principio ante la visión de la muerte y la reflexión sobre la propia existencia pero más dispuesta, posteriormente, a recobrar la esperanza y a colaborar en la creación de un nuevo humanismo, podemos encontrar valiosos ejemplos en ambos países. Es por eso por lo que se podría concluir que, más allá de las divergencias que puedan existir entre culturas tan alejadas, ante una tragedia como la guerra lo que acaba importando son las similitudes que acercan a las personas y que nos recuerdan que todos juntos constituimos la humanidad.

Bibliografía*

- ALONSO, D. (1952): *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos.
- ALONSO, D. (2001): *Hijos de la ira*, Ed. de Fanny Rubio, Madrid: Espasa Calpe.
- ASÍS, M. D. de (1977): *Antología de poetas españoles contemporáneos. 1936-1970*, Madrid: Narcea.
- CASTELLET, J. M. (1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Madrid: Seix i Barral.
- CHOI Jin Song (1994): *1950 nyeondae-ui jeonhu hanguk hyeondaeshi-ui jeongae yangsang*, Tesis de doctorado, Donga University.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987): *La poesía española de 1935 a 1975*, Madrid: Cátedra, vol. II.
- HAN Hyeong Gu (1991): «1950 nyeondae-ui hangukshi-jeonjaengshi hog-eun jeonhushi-ui jeongae», *Munhagsa-wa bipyeong*, 1, 59-108.
- JANG Jae Geon (1997): *1950 nyeondae jeonhushi-ui naemyeon-uishig yeongu*, Tesis de posgrado, Konkuk University.
- JEON Bong Geon (2008): *Jeon Bong Geon shijeonjib*, recopilado por Nam Jin-U, Munhagdongne.
- KIM Su Yeong (2003): *Kim Su Yeong jeonjib*, Min-eumsa.
- KIM Yeong Ju (1999): *Hanguk jeonhushi-ui jug-eum-uishig yeongu*, Tesis de doctorado, Sookmyung Women's University.
- MUN Hye Won (1996): *Hanguk jeonhushi-ui hyeonshil-uishig yeongu*, Tesis de doctorado, Seoul University.
- OTERO, B. de (2003): *Antología poética. Expresión y reunión, Introducción y notas* por Sabina de la Cruz, Madrid: Alianza Editorial.
- PARK In Hwan (2006): *Park In Hwan jeonjib. Sarang-eun gwageoneun namneun geos*, Munseungmug, Yeog.
- PARK Seong Hyeon (1997): *Hanguk jeonhushi-ui jug-eum-uishig yeongu: Kim Jong Sam, Park In Hwan, Jeon Bong Geon-eul jungshim-eulo*, Tesis de posgrado, Konkuk University.
- PARK Yun-U (2004): «Jeon Bong Geon-ui jeonjaengcheheomshi-wa hwasang hyeongshig-ui mihag», *Hangukshimunhag*, 12, 256-276.
- ROSALES, L. (2010): *La casa encendida, Rimas, El contenido del corazón*, Edición de Noemí Montetes-Mairal y Laburta, Madrid, Cátedra.
- SARTRE, J.-P. (1999): *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona: Edhasa.
- SONG Gi Han (1996): *Hanguk jeonhushi-wa sigan uishig*, Taehagsa.
- YUN Jong Yeong (2004): *1950 nyeondae-ui hanguk shijeongshin-yeongu*, Tesis de doctorado, Daejin University.

* Nota: Debido a la escasa cantidad de apellidos coreanos y para evitar las confusiones que podrían derivarse de su supresión, en la bibliografía de este artículo se incluyen excepcionalmente los nombres completos (y no sólo sus iniciales, como se señala en el manual de estilo) de los autores coreanos lo que, por lo demás, es una práctica común en Corea.